

# Performatividad y autobiografía en la obra *Diatriba de amor contra un hombre sentado* de Gabriel García Márquez\*

## Performativity and autobiography in Gabriel García Márquez's play *Diatriba de amor contra un hombre sentado*

Alejandra Hurtado Tarazona\*\*  
Julián Andrés Pacheco Martínez\*\*\*  
Universidad Santo Tomás, Colombia

DOI: <http://dx.doi.org/10.15648/am.28.2016.13>

### RESUMEN

*Diatriba de amor contra un hombre sentado* (1994), obra teatral del escritor colombiano Gabriel García Márquez, será estudiada en este artículo a partir de la siguiente pregunta: ¿Cómo opera el lenguaje en un monólogo que puede verse como un acto de habla fallido o como un claro ejemplo del lenguaje performativo en la literatura? En un primer momento se desarrollarán los conceptos de actos de habla y performatividad abordados desde las nociones de Austin, Derrida y Deleuze; en un segundo momento se tratará el concepto de autobiografía de Derrida, en relación al texto mencionado.

**Palabras clave:** Performatividad, Autobiografía, Acto de habla, Teatro, Gabriel García Márquez.

### ABSTRACT

*Diatriba de amor contra un hombre sentado* (1994), play of the Colombian writer Gabriel García Márquez, is going to be studied in this article from the following question: How operates the language in a monologue that can be catalogued as a failed speech actor as a clear example of performative language in literature? On first place we are going to study the concepts of performativity and speech acts, approached from Austin, Derrida and Deleuze's notion; in a second stage Derrida concept of autobiography will be discussed in relation with the mentioned text.

**Keywords:** Performativity, Autobiography, Speechact, Theater, Gabriel García Márquez.



**Recibido:** 22 de enero de 2016

**Aceptado:** 15 de abril de 2016

\* Artículo de reflexión, realizado como trabajo colaborativo en el marco de la Maestría en Literatura de la Universidad de los Andes y el Instituto Caro y Cuervo.

\*\* Profesional en Estudios Literarios de la Pontificia Universidad Javeriana. Magíster en Literatura de la Universidad de los Andes. Docente Investigador, USTA (Colombia).  
Correo electrónico: [alejandrahurtado@usantotomas.edu.co](mailto:alejandrahurtado@usantotomas.edu.co)

\*\*\* Profesional en Estudios Literarios de la Pontificia Universidad Javeriana. Magister en Literatura del Instituto Caro y Cuervo. Docente Investigador, USTA(Colombia).  
Correo electrónico: [julianpacheco@usantotomas.edu.co](mailto:julianpacheco@usantotomas.edu.co)

## Introducción

*Diatriba de amor contra un hombre sentado* (1994), obra de teatro del escritor colombiano Gabriel García Márquez, es un texto que ha sido muy poco abordado por la crítica, y en este artículo será estudiado así: en un primer momento se desarrollarán los conceptos de *actos de habla* y *performatividad* abordados desde las nociones de Austin, Derrida y Deleuze; en un segundo momento se tratará el concepto de *autobiografía* de Derrida, recorrido que permitirá llegar a ciertas conclusiones que engloban lo anterior en una propuesta de lectura. La pregunta clave que motiva el estudio es la siguiente: ¿Cómo opera el lenguaje en un monólogo que puede verse como un acto de habla fallido o como un claro ejemplo del lenguaje performativo en la literatura? La protagonista de la obra, Graciela, a partir de un monólogo, narra sus vivencias pasadas, cuenta sus odios, deseos, frustraciones de su vida matrimonial. Sin embargo, a través del discurso, lejos de poder establecer un carácter definitivo del personaje, se vislumbra un sujeto inestable y fragmentado, que fluctúa entre contradicciones que se evidencian en las voces internas del personaje, constituyendo un *poli-loquio* interno en lugar de un diálogo. ¿Cuáles son las implicaciones de este tipo de discurso visto desde los postulados de Austin, Derrida y Deleuze?

## Performatividad y actos de habla

En primer lugar, hay que diferenciar los matices que hay ante el concepto de performatividad y actos de habla, en autores como Austin, Derrida y Deleuze. Para Austin un acto performativo se da cuando el lenguaje hace algo en un contexto determinado; solo puede haber un *speech act* afortunado en la medida en que haya un lazo indestructible entre lo que se dice y la intención de quien lo enuncia (por ejemplo el “sí acepto” en una boda solo funciona en la medida en que quien lo dice sí tiene la intención de casarse). Cita Derrida a Austin: “Digamos, de una manera general, que es siempre necesario que las circunstancias en las que las palabras se pronuncian sean de una cierta manera (o de varias maneras) apropiadas, y que habitualmente es necesario que incluso el que habla, y otras personas, ejecuten también ciertas acciones - acciones “físicas” o “mentales” o incluso actos que consisten en pronunciar ulteriormente otras palabras (...)” (Derrida, 1971, p.6). No obstante, a manera de crítica, afirma luego Derrida, “la oposición éxito/fracaso de la ilocución o de la perlocución parece, pues, aquí muy insuficiente y derivada” (Derrida, 1971, p.7). Derrida afirma, precisamente en relación con una enunciación de un actor en escena, que en términos de Austin esta sería vacía y hueca, porque no está dada en una situación ordinaria como por

ejemplo, la de la boda, y cuestiona dicho aspecto por reducir los actos de habla a dos polos (éxito o fracaso) que limitarían demasiado el concepto de performatividad.

Derrida se propone ver la performatividad fuera del contexto de esa funcionalidad cotidiana, como por ejemplo dar órdenes, y se fija más bien en el carácter de citacionalidad e iterabilidad (alteridad en la repetición) del lenguaje. Afirma que la escritura es cierta performatividad del lenguaje donde la distinción que hace Austin (de acto de habla fallido o exitoso) no es muy preciso, porque en la escritura ya no se depende de la intención de alguien, y esto contamina todos los actos de habla; esa contaminación se da por la citacionalidad, porque un mismo enunciado puede salirse de cierto contexto para ponerlo en otro, sin que el enunciado “fracase”. “Pues, en fin, lo que Austin excluye como anomalía, excepción, “no-serio”, la *cita* (en la escena, en un poema, o en un soliloquio), ¿no es la modificación determinada de una citacionalidad general —de una iterabilidad general, más bien— sin la cual no habría siquiera un performativo “exitoso”?” (Derrida, 1971, p.10).

En tercer lugar, Deleuze va por la línea derridiana, con algunos matices. Aunque la acción de la literatura para los dos implica la suspensión de lo que Deleuze llama el doble sistema

de referencias del lenguaje (la referencialidad y los actos de habla), Derrida cuestiona la referencialidad y la representabilidad del lenguaje en tanto que pone en entredicho la concepción metafísica de que hay una verdad, una presencia ante la que debe adecuarse el lenguaje. Por su parte, Deleuze cuestiona que la afirmación de que lo que permite la comunicación en el lenguaje para el pragmatismo es la convención. No obstante, lo que acá nos interesa es que tanto para Deleuze como para Derrida la literatura interrumpe la función referencial (Saussure) y performativa del lenguaje que tiene lugar en lo que Austin llamó los *speechacts*, y que la escritura opera en aras de la iterabilidad.

Es necesario aclarar por qué Deleuze, en obras como *Mil mesetas* (2000), se ocupa de la operación del lenguaje en la literatura, aspecto que nos concierne por nuestro objeto de estudio. Deleuze aborda la literatura a partir de la manera en la que el lenguaje opera y no a partir de lo que las palabras significan en tanto referencias de algo externo. Es decir, el lenguaje acá no es abordado a partir del sistema referencial tradicional sino a partir de cierta performatividad de este, de un cierto actuar en la literatura. Para comprender este actuar, la obra literaria es estudiada por Deleuze a partir de las partes que la constituyen, como una máquina que opera: la forma en que funciona la obra como máquina

semiótica y como máquina deseante que crea nuevos enunciados y nuevos mundos. Con máquina semiótica nos referimos al funcionamiento de los signos de una forma determinada en una obra literaria. Un agenciamiento activo, una disposición actual: hacer algo con los signos. La máquina dispone de los signos de tal forma que los hace hablar en lenguas extrañas, al desterritorializarlos y causar *extrañamiento*. Cuando hablamos de desterritorialización nos referimos a un cambio de forma. Un cuerpo implica territorialidad, un campo de existencia donde se despliega un código. En la desterritorialización se da el despliegue de un código; es el umbral de creación de una regla. El trabajo literario se trata de desterritorializar la materia verbal y crear un nuevo plano existencial dado en una nueva configuración de un territorio: “Las territorialidades están, pues, atravesadas de parte a parte por líneas de fuga que hablan de la presencia en ellas de movimientos de desterritorialización y reterritorialización” (Deleuze & Guattari, 2000, p.61). La obra es una máquina que funciona en el mundo como una productora de efectos. Partiendo de este punto la pregunta básica es: ¿cómo se producen y funcionan estos nuevos enunciados y cuál es la performatividad del lenguaje dada en la desterritorialización en *Diatriba*?

La literatura, en su efecto desterritorializante, implica muchas veces

la erosión de dichos actos de habla austinianos. Un claro ejemplo de esto se da en la obra de Herman Melville, *Bartleby, el escribiente* (1853), la cual entraña una importante problemática respecto a la operación del lenguaje, ya que el personaje de Bartleby y todas sus acciones, o más bien sus no acciones, operan por medio de una fórmula que funciona como una erosión al lenguaje referencial: preferiría no hacerlo, o *I would prefer not to*. Bartleby es un escribiente que responde a todo “preferiría no hacerlo”: a su jefe, a sus compañeros; y es esta fórmula la que opera como una “función límite”, dada por un efecto igual al de una fórmula agramatical (sin serlo), está llena de fuerza y funciona como un tensor, ya que mina el pacto implícito que se da entre dos personas que conversan. Es por esto que cada vez que Bartleby dice: “preferiría no hacerlo” ante cualquier orden de su jefe, se crea un efecto de anonadamiento dado por un efecto “anomalía” en el uso del lenguaje. La erosión acá sería el acto fallido de habla del abogado, que como jefe ordena y no es obedecido ni tampoco desobedecido, sino puesto en un lugar de enunciación incierto. Bartleby con su fórmula destruye este acto del habla: “inaugura una zona de indeterminación en la cual las palabras ya no se distinguen, abre un vacío en el lenguaje. Pero, al mismo tiempo, desactiva aquellos actos de habla mediante los cuales un jefe puede dar órdenes, un amigo

bienintencionado puede hacer preguntas o un hombre de fe puede prometer” (Deleuze *et al.*, 2005, p.67).

Una vez delimitados estos conceptos, se puede postular que en *Diatriba de amor contra un hombre sentado* el lenguaje opera en aras de romper con un sistema referencial, y constituye un acto de habla fallido (en términos austinianos) pero lleva a una desterritorialización propia de lo literario que responde más a la performatividad del lenguaje que no se limita a señalar fracasos y éxitos. La desterritorialización se da, principalmente, en dicho *extrañamiento* causado a partir del acto de habla que se da en la obra, por el hecho de ser un monólogo con pretensiones de diálogo por parte de quien enuncia: una mujer se dirige en vano a su esposo que es un maniquí (pero ella, en principio, parece no saberlo) y, ante los efectos de un lenguaje que le rebota constantemente, llega a otra forma de diálogo dentro del monólogo: un *poliloquio* (término que será tratado más adelante respecto a lo autobiográfico) en el que terminan “dialogando” las diferentes voces internas del personaje y cuya necesidad comunicativa inicial coge otro rumbo. Veamos.

*Diatriba* es el monólogo de una esposa que le reclama a su marido las infidelidades, faltas de atención y demás fallas de su matrimonio, con ocasión de sus bodas de plata. Sin embargo,

lo que se debe resaltar es que “En el extremo derecho, sentado en un sillón inglés, en traje oscuro y con la cara oculta detrás del periódico que finge leer, está el marido inmóvil. Es un maniquí” (García Márquez, 1994, p.10). Es gracias a esto, a que el esposo es un maniquí, que podemos afirmar que toda la obra constituye un acto fallido de habla (a partir de Austin), ya que no se cumplen los principios de interlocución, dado que no existe el receptor con que el emisor cuenta; una diatriba es un discurso que, al ir contra *alguien*, presupone la existencia de ese otro *alguien* que acá es ausencia. Nunca hay respuestas a las preguntas de Graciela, no hay intervenciones de otra voz, no hay reacción alguna a sus reclamos. En este sentido, aunque Graciela no tiene un fórmula bloque específica como Bartleby, parece que desde el inicio la diatriba causa, a partir de otro mecanismo, el mismo bloqueo del *speech act*, ya que sus enunciados siempre están seguidos del silencio y no de la creación de nuevos enunciados, proceso propio de la comunicación. Sin embargo, hay que señalar una diferencia fundamental: Bartleby enuncia “preferiría no hacerlo” y solo hay silencio a partir de esta fórmula, pero podría deducirse que es gracias a un efecto que entraña la fórmula misma y no por una circunstancia externa previamente dada. Parece, entonces, que en García Márquez esta caída del acto de habla se explicita, y se lleva al

extremo, casi se caricaturiza, porque de entrada la circunstancia está bloqueada al no haber interlocutor, pero sigue habiendo un sujeto que enuncia en aras de mantener un vínculo comunicativo que ya está condenado al fracaso. Este es un claro ejemplo de un acto de habla fallido de Austin, pero muestra, a su vez, y a medida en que la obra se desarrolla, la manera en que el discurso se valida de otra manera y lo que menos importa al final es que nadie le responde ni que su pretendido interlocutor la esté oyendo.

En otras palabras, así como en *Bartleby*, en *Diatriba* hay un bloqueo de la “comunicación” ordinaria. En *Bartleby* es por una fórmula que causa extrañamiento en los demás personajes, y en *Diatriba* el extrañamiento es dado, no a partir del personaje de Graciela, sino a partir de las circunstancias dadas en la puesta en escena. Se explicita el fallo en el acto de habla, y de entrada son dadas las circunstancias de imposibilidad comunicativa, y la desterritorialización ocurre en que, no obstante el marido es un maniquí, se da la diatriba y Graciela habla continuamente, formulando preguntas y esperando respuestas, tergiversando completamente el acostumbrado desarrollo de un diálogo o un discurso dirigido a *alguien*. Podemos inferir que así como se puede, desde Austin, considerar un fracaso el acto de habla, también se puede afirmar que acá el acto de habla no está basado en

una intención de comunicar, sino en dicha operación del lenguaje que va más allá de la mera intención de quien habla, como afirma Derrida.

En el texto *Firma, acontecimiento, contexto*, Derrida afirma que un signo escrito comporta una fuerza de ruptura con su contexto. Se escribe para comunicar algo a los ausentes, ya que la marca cobra autonomía y no depende del emisor o del destinatario. La representación suple la presencia (el otro está implicado en su estructura interna sin que tenga que ser un alguien de carne y hueso) y vive en la ausencia del destinatario, aspecto que constituye la especificidad del signo escrito. Un signo escrito permanece y puede conservar su iterabilidad (repetición, reiteración) en la ausencia del sujeto. “Para que un escrito sea un escrito es necesario que siga funcionando y siendo legible incluso si el que se llama el autor del escrito no responde ya de lo que ha escrito, de lo que parece haber firmado, ya esté ausente provisionalmente, ya esté muerto, o en general no haya sostenido con su intención o atención absolutamente actual y presente, con la plenitud de su querer-decir, aquello que parece haberse escrito <<en su nombre>>” (Derrida, 1971, p.8). Este es, entonces, el caso de Graciela, cuyos enunciados se dan en la ausencia de quien, según lo ordinario, debería recibir el mensaje.

Respecto a esto, hay un elemento muy importante que se da desde el principio en la obra, y es el espejo. El espejo, en este caso, hace las veces de interlocutor, pero precisamente evidencia que no hay más receptor que la misma imagen de Graciela, que no hay más respuesta que las voces dentro de ella, que podrían llevar a afirmar que conforman un *poliloquio*, en la medida en que conversan entre sí pero a partir del mismo sujeto que enuncia. “Le dirige a su imagen una frase sin voz, pero tan bien articulada que podría entenderse por el movimiento de los labios. Se acerca al espejo para escuchar la respuesta inaudible de la imagen, vuelve a mirar al marido para asegurarse de que no la está oyendo, y dice al espejo otra frase sin voz” (García Márquez, 1994, p.17). El espejo es la muestra de la manera en la que le rebotan las palabras y constituyen otro tipo de *performatividad* fuera de la interlocución exitosa austiniana.

Graciela, la esposa, habla sin parar pero no cumpliendo los principios de la operación cotidiana del lenguaje y el acto interlocutivo que define Austin como acto de habla exitoso; parece que el personaje ignora el carácter sintético de su marido, por afirmaciones como: “Se interrumpe, mira al marido, como si hubiera oído su voz, y le dice con desprecio, articulando muy bien las sílabas. No-es-to-y-hablando-con-ti-go” (García Márquez, 1994, p.19), o como se refiere a un

personaje, Amalia Florida, que toca el saxo: “¡Carajo! ¡Déjame hablar! (...) Así que lárgate al carajo y déjame conversar en paz con mi marido” (García Márquez, 1994, p.43). Estos indicios nos hacen creer que en la mente de Graciela sí se está dando una conversación, ya que es ella misma quien responde las preguntas que formula, ella misma imita las voces de personajes del pasado, hace silencio por momentos para oír una respuesta que nunca llega, o que, al menos, el público no puede oír. Y es acá cuando se puede afirmar que este operar del lenguaje causa cierto extrañamiento en el público, que no tendrá el estereotipo del diálogo basado en el reclamo entre una esposa y un marido, sino que tendrá un monólogo, una diatriba donde las palabras se atropellan, con el silencio como única respuesta. Se da acá otro tipo de performatividad, en el sentido dado por Derrida, mencionado anteriormente.

Pero, ¿qué indica el silencio? Es una manera de desidentificación del marido, de un no-lugar discursivo que no permite reconocer a un personaje. “Pero mientras tanto te niegas a contestarme, te niegas a discutir los problemas como la gente de bien, te niegas a mirarme a la cara. De acuerdo: también el silencio es una respuesta. Así que ya puedes quedarte ahí hasta el final de los siglos, porque a mí sí que me vas a oír” (García Márquez, 1994, p.12). Hay una resignación

por parte del personaje al silencio, y lo toma como respuesta. Sin embargo, Graciela adjudica el silencio de su marido a que está distraído con el periódico, a que está cansado de ella, a una negación voluntaria, sin darse cuenta, como el público, que hay silencio porque desde el principio toda la diatriba está dada en el fracaso de no tener receptor alguno. Sin embargo, ¿se valida su discurso en aras de que haya una respuesta o de que haya una intención comunicativa determinada? Podría verse que desde un punto de vista austiniano la obra sí se movería a partir de un fracaso dado, pero desde un punto de vista derridiano no se trataría de esto.

La voz de Graciela solo es interrumpida por sonidos externos que, lejos de ser una respuesta, evidencian la deriva de su monólogo y cierta paradoja cómica de dicho personaje que habla descontroladamente entre contradicciones, tales como criticar a las mujeres que hablan sin parar, mientras ella habla sin parar. “La interrumpen las campanas de una iglesia distante llamando a misa. Hace un silencio para sobreponerse, pero no puede evitar el zarpazo de la emoción” (García Márquez, 1994, p.15). En otro caso, se da una ruptura de la “cuarta pared”, es decir, Graciela hablándole al público, donde hay respuestas pero estas son solo un supuesto. El lector no oye ninguna respuesta y en la puesta en escena, es incierto si el público responde

o no. “¿Alguien recuerda qué estaba diciendo? *La respuesta del público le permite recuperar el hilo del monólogo, pero antes les dice a quienes le ayudaron a recordar:* Mil gracias, pero al fin y al cabo es mi marido, y este pleito es solo de él y mío, y nadie tiene que meterse. Perdón, ¡eh!” (García Márquez, 1994, p.29). Estos elementos acentúan el despropósito de luchar por mantener un acto interlocutivo donde las posibilidades son nulas, y pueden tomarse como un indicio de que hay algo fuera de esta limitación.

Así, podemos afirmar que *Diatriba* es el desarrollo de un acto cuyo fracaso es claro para el público desde el primer momento desde una mirada austiniana, pero que implica una performatividad desde el punto de vista derridiano en la medida en que se desprende del contexto específico y no se da en aras de tener una respuesta sino que sus enunciados se dan en la iterabilidad propia de la escritura\*. La función del monólogo de Graciela, después de darse el silencio, empieza a transformarse y a darse para ella misma por la mera necesidad de hablarse a sí misma, más que de comunicar; hay entonces una *performatividad* diferente que escapa a la función interlocutiva definida por Austin. Tal

\* Sería preciso matizar las diferencias entre literatura y escritura en los diferentes autores, pero por cuestiones de longitud acá se tomarán como sinónimos.



vez aquí esté la clave del asunto: la falla constante del acto de habla da paso a otro tipo de diálogo (el *poliloquio* de las voces internas de Graciela) que supera la barrera de la no respuesta y encuentra su función en el entendimiento propio del sujeto enunciador. “Lograste hacerme feliz sin serlo: feliz sin amor. Difícil de entender, pero no importa: yo me entiendo” (García Márquez, 1994, p.16).

Es por lo anterior, por este otro camino que toma el acto de habla, que Graciela al final quema a su marido (ya no lo necesita como interlocutor, ya las palabras tienen otra operación) y que la obra se cierra con la petición de Graciela de que la dejen hablar. Por encima de las interrupciones externas, lo que necesita que impere es su palabra, ya no dirigida a nadie, ya no ingenua como podría ser al principio, sino el habla de Graciela para Graciela, entre sus voces, tal vez suficientes para discutir, interrogar y “diatribar”, en un nuevo diálogo interno reterritorializado.

## La autobiografía

En aras de profundizar la cuestión del *poliloquio*, dado en la identidad fragmentada de Graciela, es indispensable definir el concepto de “autobiografía” desde Derrida. Este autor afirma que lo autobiográfico es lo que desestabiliza las fronteras entre historia y ficción, y que en la escritura siempre hay “algo” de autobiográ-

fico. La autobiografía es el deseo de que un acontecimiento (aquello que le ocurrió al sujeto que escribe) siga “vivo” en la escritura, y este mantener “vivo”\* dado en el trazo escrito es la estructura de lo que Derrida llama “huella” o “resto”\*\*. En la autobiografía o testimonio se da un movimiento mediante el cual se trata de anudar la singularidad de lo acontecido con la disponibilidad abierta e indefinida del trazo escrito (esa disponibilidad es indiferente porque está dada a cualquiera, a cualquier reescritura, a cualquier lectura). En este movimiento se fractura la unidad del acontecimiento y la unidad del sujeto que escribe, y lo que pasó se vuelve indistinguible de lo que pudo haber pasado y no pasó. Es así como el deseo de acaparar una experiencia total de quien escribe y de atender a todas las voces que atraviesan al sujeto, lleva a la autobiografía a ser no un soliloquio sino un *poliloquio*; a ser un relato en donde se cruza el archivo de lo real y lo ficcional\*, volviéndose indiscernible.

\* Derrida habla de mantener “vivo” el trazo del acontecimiento de la escritura, pero la noción de “vida” y la oposición entre vida y muerte (aun metafísica, pensará Derrida) serían insuficientes para dar cuenta de este movimiento.

\*\* “Huella” y “resto” pueden ser términos equivalentes porque los dos son parte de la cadena de significaciones de las palabras que no son conceptos. Aquí, una palabra se puede sustituir por otra sin que el fin de esto sea que signifiquen lo mismo.

\* Respecto a la ficción y la realidad, hay que aclarar que a diferencia de Aristóteles (cuya distinción entre las dos va de la mano del criterio de la verosimilitud), Derrida concibe ese “podría haber pasado” de la ficción en una estrecha relación con el deseo y con un límite de este.

¿Qué implica, entonces, la fractura de la unidad del sujeto que escribe? Implica la puesta en cuestión de la identidad del “yo”, así como ocurre en quien escribe literatura.

Pongamos que yo diga “yo”, que escriba en primera persona, o que escriba un texto, como se dice, “autobiográfico”. Nadie podrá contradecirme seriamente si afirmo (o se sobreentiende, por, sin tematizarlo) que no escribo un texto “autobiográfico”, sino un texto sobre la autobiografía, de la cual este texto es un ejemplo. Nadie podrá contradecirme seriamente si digo (o se sobreentiende, etc.) que yo no escribo sobre mí, sino sobre el “yo”, sobre un yo cualquiera o sobre el yo en general, proponiendo para ello un ejemplo: yo no soy más que un ejemplo o yo soy ejemplar. Hablo de alguna cosa (“yo”) para dar un ejemplo de alguna cosa (un “yo”) o de alguno que habla de alguna cosa (Derrida, 1991).

El yo que escribe se desestabiliza, se vuelve indeterminable en el proceso escritural: el “yo” no sabe quién es, y lo que “yo” escribo no depende de lo que “yo” quise decir, ya que ese mismo “querer decir” no es determinable. Es así como queda en entredicho

la clásica oposición verdad-mentira, realidad-ficción\*.

Lo anterior ocurre en *Diatriba*. Graciela es un sujeto fracturado que tiene varias versiones de su “yo”, dadas en el intento por plasmar una experiencia “total” de su matrimonio en su discurso. Sin embargo, con una lectura atenta, se evidencian varias contradicciones internas que muestran claramente esa frontera indiscernible de lo que ocurrió y no ocurrió, de su “verdadera” identidad. Un ejemplo de esto se da en las descripciones que ella misma da de los personajes, la manera en que repite lo alguna vez enunciado por estos (esto es importante, como claro ejemplo de la iterabilidad de la literatura), la crítica que hace a la sociedad mientras se arregla para una fiesta donde se va a exhibir ante esta misma gente, o frente a la concepción de mujer que tiene. Graciela enuncia a manera de preguntas retóricas “¿Qué querías? (...) ¿Qué te pusiera una cantaleta de cotorra mojada, yo, que si algo detesto en este mundo es a las mujeres cantaleteras que sacan de quicio a su marido con su habladera

\* Esta puesta en cuestión del sujeto está ligada a la puesta en cuestión de la metafísica del lenguaje: el concepto del signo y la distinción entre significante y significado. La relación de intencionalidad entre el lenguaje y el sujeto, y la intención representativa entre el lenguaje y el mundo se pone en cuestión en la autobiografía, porque no hay presencia (el ver lo que es, tal y como es) ni mundo para representar. La escritura, entonces, subvierte la metafísica del lenguaje.

de días completos y noches enteras?” (García Márquez, 1994, p.42). Como se puede ver, esto último es muy paradójico, ya que, aunque Graciela dice que detesta a las mujeres “cantaleteras”, toda la obra es una cantaleta. Así, vemos que el personaje de Graciela está lleno de contradicciones, y muestra eso de “autobiográfico” que hay dentro de una diatriba que termina ser una revisión de su propia vida. De esta misma forma vemos muchos casos en los que ella responde sus mismas preguntas, donde imita las voces de otros personajes suponiendo o tratando de recordar lo que ellos dijeron, encontrándose siempre con su propia voz en diferentes registros.

## Conclusiones

De esta manera se puede concluir que en *Diatriba* se da un movimiento muy interesante: en primer lugar se evidencia un acto de habla fallido (Austin), pero a medida que se desarrolla la obra el discurso toma otro rumbo que no se da en aras de “comunicar” en una situación ordinaria, sino que más bien muestra esa *performatividad* del lenguaje en la obra literaria, esa iterabilidad que lejos de hacer de la escritura un fracaso, es una parte constitutiva de esta. Podría decirse que el discurso de Graciela muestra el recorrido del fracaso de un monólogo a la operación de un *poliloquio*, propio de la autobiografía, que funciona a partir de los puntos que comparten

Derrida y Deleuze respecto a la concepción del lenguaje.

## Referencias bibliográficas

Deleuze, G. & Guattari, F. (2000). *Mil mesetas*. Valencia: Pretextos.

Deleuze, G., Agamben, G. & Pardo, J. (2005). *Preferiría no hacerlo: Bartleby, el escribiente seguido de tres ensayos*. España: Pre-textos.

Derrida, J. (1971). *Firma, acontecimiento, contexto*. Recuperado de: [www.philosophia.cl/](http://www.philosophia.cl/) Escuela de Filosofía Universidad ASCIS.

Derrida, J. (1991). Pasiones: la ofrenda oblicua. *Revista Teoría*, 13-26.

Derrida, J. (1992). *Before de law. Acts of Literature*. New York: Routledge.

García Márquez, G. (1994). *Diatriba de amor contra un hombre sentado*. Bogotá: Arango Editores.